مقاله پژوهشی

نقد و بررسی رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» بر طبق مؤلفه‌های رمان پسامدرن

معصومه حسن‌پور کهنمویی، کامران پاشایی فخری*، پروانه عادل‌زاده

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

سال نوزدهم، شماره ششم، شهریور ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۲۴، صص ۲۰-۱

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8218

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: تحولات عصر جدید پایه‌های تفکر بشری در مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را دچار تغییراتی کرد. جریان پست‌مدرنیسم در قرن بیستم به عنوان آخرین جریان مهم فکری در غرب ارزشهای عصر مدرن را مورد شک و بدبینی قرار داد. این جریان فکری ناگزیر به فرهنگ و هنر دیگر کشورها نیز نفوذ یافت و رمان پست‌مدرنیسم به تقلید از داستان‌نویسی غرب به یکی از جریانهای رمان‌نویسی معاصر ایران تبدیل شد. روایت پسامدرن دارای ویژگیهای خاصی است که معلول دنیای آشفته و ناامن امروزی است. یکی از آثاری که قابلیت خوانش پسامدرنیستی دارد، رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» اثر قاسم کشکولی است.

روش پژوهش: پژوهش پیش رو، مطالعه‌ای نظری است که به شیوه پژوهش کتابخانه‌ای و به روش توصیفی- تحلیلی تلاش کرده است به نقد و تحلیل رمان مورد نظر براساس مؤلفه‌های پسامدرنیستی بپردازد. جامعه مورد مطالعه، رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» از قاسم کشکولی بوده که توسط نشر بوتیمار منتشر شده است.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان میدهد که بسیاری از ویژگیهای شاخص سبک پسامدرنیسم مانند عدم قطعیت، فروپاشی روایتهای کلان، آشفتگی زمانی، کارناوال، چند صدایی، اتصال کوتاه، گوتیک، فقدان روابط علی و معلولی، پارانویا، بینامتنیت، همانی و اتحاد شخصیتها، کولاژ، فرجام نامعین و غلبه عنصر وجودشناسی در رمان مورد نظر بکار گرفته شده‌اند.

نتیجه گیری: از نتایج تحقیق برمیآید که ویژگیهای سبک پسامدرنیستی اعم از ساختاری و محتوایی در نوع روایت کاملاً مشهود است و عدم قطعیت و غلبه عنصر وجودشناسی مهمترین عناصر پسامدرنیستی این رمان هستند.

تاریخ دریافت: ۰۸ اسفند ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۱۴ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ اصلاح: ۲۹ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۰۹ خرداد ۱۴۰۵

کلمات کلیدی:
ادبیات داستانی، روایت پسامدرن، قاسم کشکولی، این سگ میخواهد رکسانا را بخورد.

* نویسنده مسئول:
kamranpashaei@iau.ac.ir
(+۹۸ ۲۱)

Nintenth year, Number Six, September 2026, Continuous Number 124, Pages: 1-25

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

A Critique and Analysis of the Novel "This Dog Wants to Eat Roxana" Based on Postmodern Components

M. Hasanpoor Kahnamooie*, K. Pashaie, P. Adelzadeh
Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 27 February 2026
Reviewed: 03 April 2026
Revised: 18 April 2026
Accepted: 30 May 2026

KEYWORDS
Fiction, Postmodern Narrative, Ghasem Kashkooli, This Dog Wants to Eat Roxana

*Corresponding Author
✉ *kamranpashaei@iau.ac.ir*
☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: The developments of the modern era have changed the foundations of human thinking in political, social and cultural issues. The postmodernist movement in the twentieth century, as the last major intellectual movement in the West, cast doubt and pessimism on the values of the modern era. This intellectual movement inevitably penetrated the culture and art of other countries, and the postmodern novel, imitating Western fiction, became one of the currents of contemporary Iranian novel writing. The postmodern narrative has special characteristics that are the result of today's chaotic and insecure world. One of the works that has the potential for postmodernist reading is the novel "This Dog Wants to Eat Roxana" by Qasem Kashkuli.

METHODOLOGY: The present study is a theoretical study that has attempted to criticize and analyze the novel in question based on postmodernist components using a library research method and a descriptive-analytical method. The population studied is the novel This Dog Wants to Eat Roxana by Qasem Kashkuli, published by Butimar Publishing.

FINDINGS: characteristic features of the postmodern style, such as uncertainty, the collapse of macro-narratives, temporal chaos, polyphonic carnival, short circuit, Gothic, lack of cause-and-effect relationships, paranoia, intertextuality, identity and unity of characters, collage, indefinite ending, and the dominance of the ontological element, have been used in the novel in question.

CONCLUSION: The conclusion from the research results is that the characteristics of the postmodernist style, both structural and content, are clearly evident in the narrative type, and uncertainty and the dominance of the ontological element are the most important postmodernist elements of this novel.

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8218

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
22	0	0

مقدمه

مهمترین عامل پیدایی هر مکتب ادبی نوع نگرشی است که ادیبان هر دوره به زندگی و دنیای پیرامون خویش دارند. در نتیجه همین نگرش است که بیان هنری، شکلهای گوناگون مییابد و تغییراتی در بکارگیری زبان و شیوه کاربرد تکنیکها بوجود میآید. جهان‌بینی پسامدرن با نفی هرگونه قطعیت به مبارزه با شالوده‌افکنی و ماهیت‌گرایی مدرنیسم برخاسته است و «اعتراضی مضطرب، خشم آگین، یأس آلود، بدبینانه و مبتنی بر هرج و مرج اخلاقی و لذت بردن از اوهام مالیخولیایی ذهنی و شخصی در برابر خوش بینی عقلانی» است. (ر.ک: زرشناس، ۱۳۹۷: ۱۳۸) روایت پسامدرنیستی که پس از مدرنیته در پی نفی سنتها و به چالش کشیدن عقلانیت مدرن پدید آمده است، ویژگیهای فکری، فلسفی و فرهنگی خاص خود را دارد. عدم اعتقاد به واقعیت موجود و شک و تردید و عدم قطعیت و کثرت‌گرایی از ویژگیهای مهم این سبک هستند. رویکرد پسامدرنیستی در رمان‌نویسی معاصر ایران تقریباً از اوایل دهه ۱۳۷۰ رایج شده است. از نویسندگانی که بدین شیوه داستان‌نویسی علاقه نشان داده‌اند، میتوان از رضا براهنی، عباس معروفی، محمد محمدعلی، منیرو روانی پور، محمدرضا کاتب، قاسم کشکولی و چند تن دیگر نام برد.

بیان مسأله

بحث اصلی در همه مکتبها مواجهه با حقیقت است. رئالیستها معتقد بودند که رمان باید حقیقت را نشان دهد؛ اما پست‌مدرنها چنین اعتقادی ندارند و رمان پست‌مدرن پاره‌پاره و نامنسجم است. برخی معتقدند در رمان پست‌مدرن ، اگر تکنیکها را برداریم رمان فرو میریزد و تبدیل به خبر کوتاهی میشود؛ اما به نظر دکتر شمیسا چنین نیست؛ زیرا رمان پست‌مدرن روانشناسی انسان معاصر و سرگذشت روحی اوست. هر چند که در رمان پسامدرن روابط علی و معلولی مخدوش میشود، جملات مبهم و رازآلود است؛ اما داستان پست‌مدرن فقط تکنیک نیست. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۵۶) به هر روی، مشخصه‌های ادبیات پسامدرن، قاطعانه و بدرستی معرفی نشده‌اند؛ اما بنظر میرسد که شالوده‌شکنی ، مؤلفه اساسی پسامدرن است. علت این امر آن است که اکثر ویژگیهای معرفی شده برای این مکتب ادبی مانند نقد روایتهای کلان، فقدان گره‌گشایی ، عدم قطعیت و باز بودن متن شالوده‌افکنانه‌اند. (ر.ک: تسلیمی، ۱۳۹۳: ۲۸۴)

قاسم کشکولی از داستان‌نویسان نوگرای معاصر ایران است که در آثارش از سبک پسامدرنی بهره کافی برده است. رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد»، اثری قابل تأمل است. نشانه‌های هوشمندانه پسامدرنیستی در این اثر بیشمارند. سقوط رکسانا، توقف زمان، تلاش بیهوده راوی برای دفن جسد و حرکت مدور او و برگشت به نقطه اول زمانی و مکانی، عدم به قطعیت رسیدن رویدادها، درگیری راوی با خود و بحرانهای روانی و هویتی او، شک و تردید و تنهایی از ویژگیهای پست‌مدرنیستی رمان هستند. رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» مخاطب را با جهانی از احتمالات مواجه میکند. آیا واقعیت همان چیزی است که تصور میکنیم؟ آیا واقعیتی وجود دارد؟ و آیا دانستن توهمی بیش نیست؟

پیشینه پژوهش

جستجوی نگارنده برای یافتن پژوهشهای مرتبط با جنبه پسامدرنیستی این اثر بی‌نتیجه ماند. اما مقالات زیر با موضوع مقاله حاضر همخوانی دارد:

افضلی و همکاران (۱۳۹۵) در پژوهشی با نام «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمانهای «پستی» و «فرانکشتاین فی بغداد» به بررسی مؤلفه‌های بنیامتنیت، عدم قطعیت، فقدان قاعده در مضمون و بی‌زمانی و بی-

مکانی پرداخته‌اند.

فاطمه جعفری کمانگر (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس» با بررسی ویژگیهای تناقض، بی‌توجهی به رابطه علی و معلولی در داستان، عدم انسجام و نبودن قاعده و عدم قطعیت، رمان موردنظر را پسامدرنی دانسته است.

نعمت الله ایران‌زاده (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با نام «عدم قطعیت در فرا داستان شب ممکن» به کیفیت بازتاب اصل عدم قطعیت هایزنبرگ در فیزیک در جهان بینی انسان و تأثیرگذاری آن بر ادبیات داستانی پرداخته و شیوه‌های متفاوت ایجاد عدم قطعیت در این فراداستان را معرفی کرده است.

معصومه دهقان شیری (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «بررسی عناصر پسامدرنیستی رمان ترجیع‌بندی برای شاعران جوان» واکاوی شگردهای پسامدرنیستی بکار رفته در این رمان پرداخته است.

حسن غلامی (۱۴۰۴) رساله دکتری با عنوان «بررسی مقایسه‌ای پست‌مدرنیسم در رمانهای «دل فولاد»، «تمام زمستان مرا گرم کن»، «تاریخ سری بهادران فرس قدیم»، «پیکر فرهاد» و «اسفار کاتبان» به راهنمایی دکتر بهروز رومیانی تألیف کرده است.

مبانی تحقیق

اصطلاح پست‌مدرنیسم یا پسامدرنیته از تعابیر پرکاربرد در قلمرو ادبیات، فرهنگ، رسانه و مباحث تخصصی فلسفی و جامعه شناسی است؛ اما با وجود استفاده فراوان از این اصطلاح، تعریفی متقن و معنایی مورد توافق عموم نظریه پردازان برای آن ارائه نشده است. چارلز جنکز از تئوریسینهای معاصر پسامدرنیسم میگوید که این اصطلاح را ظاهراً اولین بار شخصی به نام جان واتکینز چایمن، هنرمند بریتانیایی، در دهه ۱۸۷۰ برای توصیف نقاشیهایی بکاربرد که از لحاظ تکنیک پیشرفته‌تر از نقاشیهای زمان خودش بود. (ر.ک: زرشناس، ۱۳۸۷: ۱۳۳) این اصطلاح مانند بسیاری دیگری از اصطلاحات نقد ادبی معاصر، ریشه در سایر علوم انسانی دارد و از معماری به فلسفه، از فلسفه به علوم اجتماعی و از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریه ادبی راه یافته است و در هر مرحله از این مسیر هاله‌های معنایی جدیدی به آن اضافه شده و آن را به اصطلاحی مناقشه‌پذیر تبدیل کرده است که از پس نظریه‌های گوناگون سر بر آورده است.

پست مدرنیسم پس از دوره مدرن سومین دوره از ادوار سه گانه تاریخ تفکر انسانی است. این دوره که از پایان قرن نوزدهم تا امروز را در بر میگیرد عموماً به بخشی از اشکال فرهنگی اطلاق میشود که مشخصه‌هایی همچون فروپاشی روایتهای کلان در اثر شکل‌گیری جامعه سرمایه‌داری مصرف‌گرایانه نوین جهانی مطرح میشوند. (ر.ک: پارسا، ۱۴۰۰: ۲۱) علاوه بر تأثیر شکل‌گیری سرمایه‌داری فراملیتی در فرهنگ و هنر، بوجود آمدن بحرانهای عمیق اقتصادی و پیامدهای اجتماعی آن بخصوص دو جنگ جهانی ویرانگر، بر میزان تحولات در عرصه‌های فرهنگی افزود و منجر به پیدایش مدرنیسم و پسامدرنیسم در هنر و ادبیات شد. علاوه بر آن تحولات علومی چون فیزیک و روانشناسی در ایجاد تحولات اجتماعی و اقتصادی غیرقابل انکار است. به عنوان مثال پیدایش فیزیک کوانتومی و نظریه نسبیت انیشتین و اصل عدم قطعیت هایزنبرگ در فیزیک و نظریات فروید در روانشناسی از عوامل ایجاد تحولاتی در فلسفه، جامعه‌شناسی و سایر علوم انسانی بشمار میرود. (ر.ک: تدینی، ۲۵:۱۳۸۸)

معرفی نویسنده

قاسم کشکولی (متولد ۱۳۴۲ لنگرود)، یکی از داستان‌نویسان پیشرو معاصر ایران است. داستان‌نویسی را به شکل

حرفه‌ای از ۱۳۶۹ آغاز کرد و نخستین داستانش، «پنجره» در هفته‌نامه «نقش قلم» به چاپ رسید. آثارش به سه دسته زیر تقسیم میشوند:

۱) رمان و داستان بلند ناهید (۱۳۷۹)، بازی، مهندسی یک رمان (۱۳۸۸)، این سگ میخواهد رکسانا را بخورد. (۱۳۹۴)

۲) مجموعه داستان زن در پیاده‌رو راه میرود. (۱۳۷۷)

۳) آثار غیرداستانی (روایتی از سوانح احمد غزالی)

در سال ۹۷ در دوره‌های هفدهم و هجدهم جایزه ادبی مهرگان، بدلیل تسلط بر زبان و روایت، ارجاعات بینامتنی و استفاده از عنصر تکرار در جهت انسجام بخشی به ساختار رمان، طرح موشکافانه مسائل عمیق ذهن و روان انسان معاصر و روایت لایه‌های درهم تنیده پیرامون یک رویداد تا جاییکه مرزهای واقعیت و خیال، عقل و جنون درهم فرو میرود و مسأله راوی به مسأله انسان معاصر گره میخورد؛ به رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» تعلق گرفت و این اثر شایسته دریافت تندیس مهرگان ادب شد.

خلاصه رمان

نویسنده قبل از روایت رمان با جمله شیخ اشراق: «هرچه شاید باشد، شاید که نباشد.» خواننده را با دنیایی آکنده از عدم قطعیت و دودلی مواجه میسازد. رمان با توصیف سقوط رکسانا، همسر کاوه، راوی و شخصیت اصلی رمان، آغاز میشود. کاوه مقامری قفقازی معماری ورشکسته، شاعر مسلک و معتاد است. مادرش، مرضیه طلوعی بارکوسرایی، عضو کادر مرکزی سازمان چریکهای فدایی خلق بود و سالهای پایانی عمرش را در زندان پهلوی گذرانده بود. در زمان مرخصی از زندان باردار شده بود و کاوه را در سال ۱۳۵۳ به دنیا آورده بود و زمانی که کاوه سه ساله بود، اعدام شده بود. خلاء عاطفی ناشی از مرگ زودهنگام مادر، کاوه را دچار درهم‌ریختگی روحی میکند و از او شخصیّتی میسازد که در برابر تمام زنها ضعیف و بی‌اراده است. او نشانه‌های مادرش را در زنهای دیگر، در خاله رفی، در خواهرش لاله، در راحله و در رکسانا جستجو میکند.

ساخت‌مایه رمان، ماجرای سقوط رکسانا، همسر کاوه، از طبقه پنجم آپارتمان و تلاشهای پی‌درپی و توّهم‌آمیز کاوه برای مخفی کردن و دفن جسد اوست. رکسانا که چهار ماه قبل به دلیل ورشکستگی کاوه به قهر و به قصد متارکه به خانه پدرش رفته بود، در شب حادثه به خانه بر میگردد تا کتابی را برای نوشتن پایان نامه‌اش بردارد. راحله، دوست رکسانا و کاوه که برای ادامه تحصیلات پزشکیش به آلمان رفته بود، برای شرکت در مراسم اولین سالگرد فوت پدرش به ایران بازگشته است. به رکسانا زنگ میزند اما او تحویلش نمیگیرد. به کاوه زنگ میزند و آن شب به خانه او میاید. لباس قرمز رکسانا را میپوشد و وقتی خبر آمدن او را میشنود با عجله آنجا را ترک میکند و لباس شسته شده و خیس را به سهو در حمام جا میگذارد. رکسانا به آمدن راحله شک میکند. از روی تصادف تاپ قرمزش را میخواهد و بهانه میآورد که برای مهمانی فردا لازم دارد، کشمکشی بین کاوه و رکسانا برای گرفتن لباس اتفاق میافتد و کاوه میخواهد از سر لجبازی و عصبانیت آن را از پنجره به بیرون بیندازد، رکسانا برای گرفتن آن خم میشود و سقوط میکند. این همان پنجره‌ای است که هر شب از آن جا برای سگ گر محله استخوان و پسمانده غذا پرت میکردند و حالا پس از سقوط رکسانا، همان سگ دارد جسد او را بو میکشد. کاوه بدون آن که مجرم باشد از آگاه شدن همسایگان، از رسیدن پلیس و محاکمه او و از سرزنش مردم میترسد و این نخستین نشانه از کشمکش درونی شخصیت اصلی داستان را به دست میدهد.

رمان در هشت اپیزود با زمینه‌ای پست‌مدرنیستی توصیف مکرر سرگردانی و عجز کاوه در مواجهه با جسد رکسانا

و چگونگی مخفی کردن و دفن آن است. کاوه گرفتار دور باطل شده است. او که دفن جسد مادرش را بوسیله پدرش دیده بود، در توهماتش بارها و بارها رکسانا را دفن میکند اما باز میبیند او کنارش داخل ماشین نشسته است و حیرت‌زده کاوه را نگاه میکند. در پایان داستان پس از تداعیهای زمان شکن و مکان‌گریز فراوان و پس از آنکه بارها جسد را جابجا میکند تا راهی مناسب برای دفن آن بیابد دوباره آن را برمیدارد و در صندلی جلوی ماشین مینشاند تا او را به خانه نیمه‌کاره‌شان که خود کاوه آن را معماری کرده بود ببرد و در آنجا دفن کند. راحله را میبیند که برای کمک آمده است. این بار به کمک او موفق به دفن جسد میشود اما باز وقتی به خانه برمیگردد رکسانا را میبیند که روی مبل قدیمی روسی نشسته و دارد موهایش را شانه میزند. کاوه به او میگوید: نمیدانم چرا هرچه میکنم نمیتوانم دفنت کنم و رکسانا میگوید: چون خودت هم مرده‌ای.

رمان بدلیل داشتن کثرت نشانه‌های هوشمندانه بشدت قابل تأمل است. حادثه اصلی در همان چند صفحه ابتدایی کتاب توصیف میشود. روایتهای سیال در زمان گذشته و حال نقل میشوند که گاهی به روایتهای متناقض و غیرموازی ختم میشوند. در طول داستان نویسنده از شیوه‌های مختلف روایت اعم از تک گویی درونی، تک گویی بیرونی و جریان سیال ذهن استفاده کرده است؛ آن هم توسط یک روای ثابت و نه راویهای مختلف.

بحث و بررسی

عدم قطعیت

شک‌گرایی و رد حقیقت از اصلیترین مشخصه‌های ادبیات پسامدرن است. عدم قطعیت موجب میشود داستان پست‌مدرن در مرزی بین واقعیت و فراواقعیت قرارگیرد. کشکولی قبل از آغاز روایت، با جمله شیخ اشراق: «هر چه شاید باشد، شاید که نباشد.» تأکید میکند که انسان با هیچ واقعیت قطعی روبرو نیست. عدم یقین و شک اندیشی اولین و مهمترین پیام نویسنده به مخاطب است. او با بکارگیری شگردهایی بر این ویژگی پسامدرنی میافزاید و خواننده را در سردرگمی کامل قرار میدهد تا در تشخیص واقعیت و خیال و پذیرش یکی از ساحتهای وجودی روایت بلاتکلیف بماند. سقوط رکسانا در شب اتفاق میافتد. شب نماد رازناکی و وهم آلودگی است. تیرگی و ظلمت شب با عدم قطعیت پسامدرنی هماهنگ است. «شب نماد غیبت کامل آگاهی معین یعنی آگاهی تحلیل‌پذیر و قابل بیان است و بیش از آن نشانه فقدان هرگونه امر بدیهی است.» (شوالیه،۱۳۸۵: ۳۰) نویسنده در طول روایت بیش از صد بار از کلمه‌های «آیا»، «شاید»، «احتمالاً» و «نمیدانم» استفاده کرده است که نشان از تأکید بر عدم قطعیت در جهان معاصر دارد. ریشه تمام ترسها و تردیدها در سراسر رمان، محروم شدن کاوه از حضور مادر و مهرمادرانه اوست تا جاییکه در کل داستان تنها یک قطعیت وجود دارد که آن هم گرم و دلپذیر بودن بوسه مادر است.

«تنها چیزی که با قاطعیت میدانم این است که مادر بوسه گرم و قشنگی دارد. چون لاله همیشه آن را با همین کلمات توصیف میکرد. آخر مادر لاله را زیاد بوسیده بود.» (کشکولی، ۱۳۹۴: ۱۶۱)

در رمانهای پسامدرن عدم قطعیت بیشتر در سطح روایت و به شکل نامعلوم بودن رویدادها یا تفاسیر چندگانه از آن رویدادها بروز میکند. (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۲: ۴۲) کاوه قبلاً ساختمانی را در افق دور دیده بود؛ اما به محض داخل شدن در مییابد که بنا شکل دیگری دارد. او این عمارت را به شکل غسالخانه‌ای میبیند که از اول همانجا روی تختی سنگی خوابیده بود. (کشکولی، ۱۳۹۴: ۱۳۹)

نویسنده با تکرار جلوه‌هایی از شک‌گرایی و عدم قطعیت، فضایی هراسناک، غیرواقعی و سوررئالیستی خلق میکند که در آن میپیندارد حقیقت تغییرپذیر است و نمیتوان به برداشتی واحد رسید.

«سرانجام صدای باران چنان بلند میشود که صدای خنده کفتاری که احیاناً گوری تازه را میکاود، صدای دور جیغ زنی که انگار دارد از جایی بلند سقوط میکند و حتی صدای آواز زنان آوازه خوان را در خودش خفه میکند.» (همان: ۱۴۰)

درباره علت سقوط رکسانا نیز روایتهای مختلفی وجود دارد. یکبار علت خم شدن رکسانا را برای برداشتن پیراهن از هره پنجره بیان میکند و بار دیگر علت سقوط را خودکشی رکسانا میداند.

«هر آن ممکن است مأمورها به همراه سرگرد حمید فخرآور سر برسند و دستگیرم کنند و من هر چه بگویم او خودش خودش را انداخت، نه... رفت پیراهنش را بردارد و سقوط کرد. پیراهن روی هره پنجره بود و...» (همان: ۱۳)

نویسنده در جایی از رمان به صراحت بیان میکند که درک حقیقت توهمی بیش نیست؛ چون همه چیز نسبی است و یقینی وجود ندارد.

«تصور کردی فهمیدی. تصور! اغلب همینطور است. تصور میکنیم فهمیدیم. بعد هم همین تصورمان را عین حقیقت میگیریم. در حالی که همه‌اش توهم است.»(همان:۱۰۲)

آشفتگی زمانی

ظرف زمانی از مهمترین مقولات سازمان‌دهنده دنیای واقعی و یکی از عناصر مهم در تحلیل متون بشمار میرود؛ اما نویسندگان پسامدرن با از هم پاشیدن نظم زمانی، ساختاری نامنسجم و مجازین بنیاد به آثارشان میدهند. «ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم میزند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان میدهد.» (لوئیس، ۱۳۹۶: ۸۴)

مکتب ادبی پسامدرنیسم «با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش میکند.» (هاچن، ۱۳۸۳: ۸۶) رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» با توصیف سقوط رکسانا در گذشته آغاز میشود و سپس با تکنیک جریان سیال ذهن و گفتارهای درونی به زمانهای دیگری از گذشته و حال جریان مییابد. سقوط رکسانا در ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه شب اتفاق افتاده است. چه بسا نویسنده سیاهی شب و سکوت حاکم بر آن و سوژه سقوط را رمزی برای مفاهیم منفی عصر پسامدرن مانند فقدان امید، نشاط و همدلی در نظر گرفته باشد.

زمان بعنوان بعدی از روایت در تعیین روابط گاهشمارانه داستان نقشی مهم دارد؛ اما در این رمان از لحظه سقوط رکسانا عقربه ساعت حرکت نمیکند و در طول روایت، بارها ساعت دیواری همان زمان لحظه سقوط را نشان میدهد و این موضوع با سقوط خود کاوه و توقف زمان بی‌ارتباط نیست.

«میخواهم عجله کنم اما وقتی به ساعت پاندولی روی دیوار نگاه میکنم میبینم ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه شب است. هنوز تا صبح راه زیادی مانده.» (کشکولی، ۱۳۹۴: ۴۸)

از حرکت ایستادن عقربه‌های ساعت در این رمان جنبه استعاری پیدا میکند ودلالتهایی درباره شخصیتها و درونمایه رمان دارد.کاوه در طول مدتی که برای دفن جسد رکسانا تقلا میکند و معلوم نیست چه مدت زمانی طول کشیده است. هربار که به ساعت دیواری آونگدار نگاه میکند، ساعت را روی دوازده و چهل و هشت دقیقه میبیند و امیدوار و دلخوش میشود که هنوز تا صبح زمان زیادی مانده و او فرصت کافی برای چاره‌اندیشی دارد. تنها در یک مورد ساعت به جلو حرکت میکند و چهار و پنج دقیقه صبح را نشان میدهد؛ اما کاوه این فاصله زمانی بیش از چهار ساعت را به مثابه چند لحظه میپندارد و هیچ یقین و اعتمادی به زمان سپری شده ندارد.

تمامی مؤلفه‌های رمان پسامدرن مانند عدم قطعیت و بی زمانی به شکلی انداموار با هم مرتبطند تا متنی شالوده‌افکنانه را به خواننده عرضه کنند.

«به ساعت نگاه میکنم. ساعت چهار و پنج دقیقه صبح است! به گمانم ساعت خراب شده. همین چند لحظه پیش بود که دوازده و چهل و هشت دقیقه را نشان میداد و الان چهار و پنج / شش دقیقه را نشان میدهد. این روزها ابداً به این اشیا اعتماد ندارم.» (همان: ۱۵۷)

سالها پیش وقتی او پنج سال داشت مادرش را هم در ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه ظهر یک روز سرد زمستانی دفن کرده بودند و این ساعت چه در ظهر و چه در شب برای کاوه زمان معناداری است که رکسانا هم باید در آن زمان دفن شود؛ اما ممکن نمیشود.

«خاله رفی خودش گفت آدم وقتی میمیره چالش میکنن! من فقط همان لحظه یادم میاید که ظهر بود و ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه بود و الان هم به گمانم ظهر است که ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه است و من باید دفنت کنم رکسانا!» (همان: ۱۹۵)

تلاش برای محوریت دادن به عنصر زمان از اصلیترین ویژگیهای پست‌مدرنیستی این رمان است. نویسنده در این رمان سعی دارد با استفاده از تکنیکهای روایی خاص همچون جریان سیال ذهن و روانپریشی شخصیت اصلی، کارکرد زمان را در روایت از بین ببرد.

«من زمان را گم کرده‌ام رکسانا! و این ساعت بیمروت هم هیچ کمکی به من نمیکند. لعنتی هر بار نگاهش میکنم، دوازده و چهل و هشت دقیقه است و هر بار با خود میگویم مگر میشود؟!» (همان: ۱۹۴)

زمان برای متوفی مفهومی ندارد و این که رکسانا به ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه اشاره میکند، عجیب نیست. اما کاوه حدود چهار ماه است که ساعت را روی دوازده و چهل و هشت دقیقه میبیند.

«رکسانا میگوید: مگر ساعت دیواری را نمیبینی، مگر نمیبینی ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه شب است و تو از زمان من عبور نکرده‌ای! بعد به ساعت دیواری نگاه میکنم و میبینم ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه شب است! میگویم این ساعت که مدتهاست خراب است و الان چهار ماه است که روی همین ساعت مانده و من یادم نمیاید توی این چهار ماه باطریش را عوض کرده باشم.» (همان: ۲۱۳) **کارناوال**

این اصطلاح از میخائیل باختین، بزرگترین نظریه پرداز حوزه نقد ادبی قرن بیستم است. کارناوال به شکلی آشوبگرانه در بردارنده مفاهیم عدم قطعیت، گسیختگی، قداست زدایی و نفی روایتهای کلان است؛ اما این مفهوم ویژگیها و صفات مضحک و معنی‌گریز پسامدرنیسم را هم منقل میکند. کارناوال در رمان به عنوان مفهومی غیرمستقیم و تمثیلی حضور مییابد تا این ژانر ادبی بتواند یکی از مهمترین رسالتهایش را، که افشای انواع مختلف عرفگرایی و برملاسازی مقوله‌های به غلط کلیشه شده در روابط انسانی است، انجام دهد. همچنین آسیبها و ناهنجاریهای رفتار فردی و اجتماعی را به روشی استعاری انعکاس دهد. در کارناوال جایگاه افراد و طبقات عکس میشود و امکان شنیده شدن صدای تمام افراد و طبقات و ظهور تکنیک چند صدایی فراهم میشود. (ر.ک: غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴۰-۱۳۳) پس کارناوال دارای فلسفه‌ای پست مدرن است که از زنده ماندن و شنیده شدن صدای تمام فرهنگها دفاع میکند و این مفهوم ارتباط تنگاتنگی با ویژگی شک‌اندیشی و عدم قطعیت دارد.

شخصیتهای رمان، خوب و بد، شوخی و جدی را با هم میآمیزند و مفاهیم ارزشی را تضعیف میکنند. سلطه هر نوع ایدئولوژی را تخریب و آزادی و خنده را جایگزین میسازند. راحله بواسطه برخورداری از ثروت و زیبایی،

شخصیتی جسور دارد و مناسبترین فرد برای انتقال این مفهوم است. او به حافظ میخنـدد، اشـعارش را مزخـرف میداند و صادق هدایت را بیعقل مینامد و او را مورد تمسخر قرار میدهد.

«این مزخرفات چیه می‌خونی کاوه! اینها همه شان مشتی مردهای مریض خودآزارند که دائم در حال منّت‌کشـی معشوقیند که ابداً واقعیت ندارد.

گفتم: تند میروی عزیزم! گفت: قبول کن نمیشناسند دیگر! گفتم: چی را نمیشناسند؟ گفت: باور میکنی دلم لک زده برای خواندن یک سطر، فقط یک سطر توصیف واقعی زنی که آدم باورش کند. بـدتر از اینهـا هـدایت اسـت! یعنی آقا کلاً تعطیل است! اندازه یه نخود زن را نمیشناسد! احتمالاً اگر آقا من را میدیـد کـه اینجـا، لـم داده‌ام و کمل آبی میکشم و ماتیک میزنم و به حافظ میخندم میگفت ها خودش است! اند لکاته است.» (همان: ۳۷)

کشکولی در توصیف ماجرای زندگی جد کاوه که از ارامنه آناتولی بود و در زمان قتل عام آنان بـه وسـیله دولـت عثمانی از قفقاز به لنگرود مهاجرت کرده بود، علت مسـلمان شـدنش را انتخـاب نـام «کـریم» در شناسـنامه‌اش میداند و این گونه عامل مسلمانی او را نامی صرف میداند والتزام عملی برخی را مورد استهزا و انتقاد قرار میدهد. خنده کارناوالی خنده به تمامی تضادهایی است که آگاهی اجتماعی فرد و جامعه را به نمـایش میگـذارد. خنـده رکسانا به وضع نامساعد اقتصادی خانواده‌اش نوعی مکالمه و دیالوگ است که فضایی دموکراتیک میآفریند. کـاوه از رکسانا زمینی میخواهد تا برایش ویلا بسازد و رکسانا به تضاد بین تصور کاوه و واقعیت موجود میخندد.

«گفت چی میگی پسر! بابا هنوز بند نافم از خونه پدرم بریده نشده. هزینه تحصیلمو اونا میدن. اونوقت تو میگـی زمین بهت بدم تا برام ویلا بسازی؟! زمینم کجا بود؟» (همان: ۱۱۹)

نویسنده در تبیین وارونگی و تضاد میان آرمانهای غالب و واقعیات جاری در نهادهای پنهان نگه داشته اجتمـاعی کوشیده است. او رفتارهای عرف‌ستیزانه شخصیت را نوعی مبارزه منفی علیه ریاکاری مردم جامعه معرفی میکند، تا نگاههای اخلاق مدارانه اما ریاکارانه آنان را تحقیر کند و این درست مطابق موازین کارناوالسیم بـاختین اسـت. هر زمان که تزویر و ریا به اوج میرسد، انتقادات نیز اوج میگیرد و بنای تعرض به مخالفان در پوششـی از هـزل و هجو نمایان میشود.

«پیراهن زیر خاله رفی را دزدیده بودم چون بوی مادرم را میداد. بلـه مـن آدم ضـعیفی هسـتم. راسـت میگفـت ضعیفم، اما نمیتوانست درک کند صحبت چه جور ضعفی است این ضعف از همانهایی نیست که عموم مـردم بـا فراغ خاطر از آن حرف میزنند و از گفتن آن به یکدیگر ابایی ندارند. مردم معمولاً همچین حرفهایی را از همدیگر مخفی میکنند. گناهم این بود که آنها را مخفی نکردم و در عوض بارها بهش اعتراف کردم.»(همان: ۷۵)

چند صدایی

چند صدایی یا پلی فونی نیز مانند کارناوال از واژگان بنیادین باختین است که بعدها بوسیله پست‌مدرنیستها نیز مطرح شد. چند صدایی یعنی شنیده شدن تمام صداها از طرف تمام شخصیتهای داستان و فراموش شـدن راوی اصلی. رولان بارت، نظریه‌پرداز ادبی قرن بیستم فرانسه این مفهوم را با عنوان «مرگ مؤلف» یـاد میکنـد. منطـق مکالمه باختین بر ناهمسانی افکار و جهان‌بینیها اسـتوار اسـت و پسـت‌مـدرنها نیـز بـه همـه سـنتها و باورهـا و فرهنگهای موجود در جهان به شکل برابر نگاه میکنند؛ بر این اساس چند صدایی نیز دارای فلسفه‌ای پست‌مدرن است که از زنده ماندن و شنیده شدن صدای تمام فرهنگها دفاع میکند و به عنوان یـک ابـزار پسـت‌مدرنیسـتی برای به چالش کشیدن ایده‌های سنتی درباره حقیقت، قـدرت و روایـت عمـل میکنـد. (ر.ک: غلامحسـین زاده، ۱۳۸۷: ۷۵-۷۳)

در رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» صداهای مختلف همسو و ناهمسو در رمان حضور دارند.نخستین صدا، صدای مادر کاوه است. هر چند دیالوگی از او در رمان وجود ندارد؛ اما توصیفات کاوه از مادر، او را صاحب خاموشترین صدای رمان معرفی میکند. مادرش مبارز سیاسی و زندانی رژیم پهلوی بود که در سال ۵۶ در یک روز سرد زمستانی وقتی کاوه پنج ساله بود، تیربارانش کرده‌اند. کاوه او را اصلیترین مقصر بدبختیها و تنهاییهای خود میداند. او مادرش را خودخواه میداند، چون از سر خودخواهی وظایف مادریش را نادیده گرفته و دنبال فعالیتهای چریکیش رفته است. (ر.ک: همان: ۱۲۶) او با جهان‌بینی خاص خود، صاحب متفاوتترین صدای حاضر در رمان است.

رکسانا همسر کاوه از خانواده‌ای پرجمعیت و متوسط است که برای گریز از خانواده سنتیش با کاوه ازدواج کرده بود. دانشجوی مقطع ارشد ژنتیک بود؛ اما به دلیل عدم پرداخت شهریه تحصیلاتش را رها کرده بود. او رفتارهایی متفاوت و از این رو صداهایی متناقض دارد. از یک سو از مردها بیزار است و از سوی دیگر حاضر به ازدواج با کاوه شده است. علی رغم اینکه کاوه وجود مادر را در زنهای دیگر از جمله رکسانا جستجو میکند؛ اما گاهی صدای این دو نفر در تضاد با یکدیگر قرار میگیرد.

«باید بروی دکتر تا ببینی این چه حماقتی است که با این همه بیزاری از مردها با من ازدواج کردی؟ نکند مرا احمق فرض کردی؟ ها؟» (همان: ۱۹۰)

صدای خاله رفی و لاله، خواهر کاوه، از دیگر صداهای جهت دهنده به مسیر روایت است. خاله رفی تنها زنی است که صدایش برای کاوه دوست‌داشتنی نیست. او علت بیقراریهای کاوه را درک نمیکرد. جایگاه عاطفی خاله در عرف جامعه ایران، جایگاهی مثبت و ارزشمند است؛ اما صدای خاله رفی در این رمان حکم خلاف‌آمدعادت دارد.

«خاله رفی در جواب پدر که پرسیده بود: به نظرت اضطراب این بچه غیرعادی نیست رفی؟ گفته بود این از عوارض بلوغ است. کاملاً طبیعی است هوشنگ خان! بلوغ را که از سر بگذراند درست میشود.» (همان: ۴-۱۵۳)

تنها چاره اندیشی دلسوزانه او نسبت به کاوه این بود که به او قرص خواب آور بدهد تا بخوابد و میگفت اگر این قرصها را بخورد، میخوابد و خواب مادرش را میبیند. (ر.ک: همان: ۱۵۵)

صدای لاله، تنها صدای زنانه‌ای است که تا حد زیادی نشان از عشق پاک مادر و دلسوزیهای او دارد. او سعی میکند در حد توانش فضای سنگین نبود مادر را برای کاوه قابل تحملتر کند. وظایف مادر را اعم از رتق و فتق امور او را تا حدی انجام می‌دهد. کاوه علیرغم منع پدر، صحنه‌هایی از دفن مادر را در عصر آن روز زمستانی دیده بود و لاله سعی داشت این صحنه‌ها را از ذهن او پاک کند. (ر.ک: همان: ۱۹۴) کاوه همیشه میخواهد با کمک لاله چهره مادر را مجسم کند؛ اما حتی لاله هم نمیتواند تصویر قطعی و دقیقی از مادر برای کاوه ترسیم کند. (ر.ک: همان: ۱۶۱)

راحله یکی دیگر از شخصیتهای پررنگ و صداهای بلند در رمان است. او زمانی دوست کاوه و رکسانا و مدتی نیز همسر کاوه بوده است. راحله تنها شخصیت زن داستان است که آرامش ذاتی دارد.

یکی دیگر از صداهای متفاوت حاضر در این رمان را شخصیتی به نام مهران بنگی نمایندگی میکند. او اصالتاً افغانی و نام اصلیش جمعه است. روزنامه‌نگاری خوانده و رؤیایش تأسیس روزنامه‌ای مترقی در کابل بود. کاوه او را به عنوان سرکارگر ساختمان گذاشته بود؛ اما تمام پولهایش را در مسافرتهای دبی و استانبول خرج کرده بود و حالا هم راننده آژانس است و هم مسئول تأمین بنگ کاوه و سایر معتادان محله سکونت کاوه.

حضور صداهای متکثر در رمان آن هم بدون شنیده شدن صدای مؤلف تکنیکی پرکاربرد در ادبیات داستانی برای

ایجاد رویکرد پست‌مدرنیستی است. پست مدرنها به همه باورها و فرهنگها و صداهای موجود در جهان بـه شـکل برابر نگاه میکنند و در روایت پسامدرنی و چند صدایی صدای تمام شخصیتهای داستان بطور برابر شنیده میشود.

فروپاشی روایت‌های کلان

اندیشه پسامدرن اساساً سلبی و انتقادی است و عصر پسامدرن دوران به پایان رسیدن نظریه‌های کـلان اخلاقـی در جامعه است. مادر، در فرهنگ ملی- دینی ایرانیان، مهمترین عنصر عاطفی و تربیتی خانواده است؛ اما در ایـن داستان، از نقش خود فاصله گرفته است و پسر پنج ساله خود را رها کرده و به فعالیتهای حزبـی- سیاسـی خـود ادامه داده است. تغییر ایدئولوژیک جایگاه شخصیت مادر، عامل اصلی ایجاد تمامی تنشها و چالشهای موجـود در این روایت پسامدرنی است.

علاوه بر آن، کشکولی در این رمان با نادیده گرفتن ارزشها و هنجارهای طبقـاتی شخصـیتها و نمادهـای دینـی، سیاسی، علمی و عرفانی مانند مسیح، چگوارا، بوعلی سینا، شبلی، حافظ و صادق هدایت ممنوعیتها و تابوها را به تعلیق در میاورد.

«رکسانا به هیچ وجه حرفم را قبول نداشت. با این که بارها برایش توضیح داده بودم که چرا مثلاً اگر کسی تـوی خیابان زد زیر گوشم ازش تشکر خواهم کرد و به راهم ادامه خواهم داد. مسخره‌ام میکـرد و میگفـت: داری ادای مسیح را در میاوری. اینا خیلی وقته خز شده! مثل عکس چگوارا که خز شده و شده زینت دیوار خانه‌های همـان بورژواها که چگوارا بخاطر مبارزه با آنها جانش را گذاشت.» (همان: ۱۱۴)

در جامعه مدنی با رویکرد اخلاق‌مدارانه ، افراد خیرخواه و کمک‌حال همند، اما در این رمان همسـایه‌هـا و مـردم دیگر بزرگترین عامل ترس و اضطراب کاوه پس از سقوط رکسانا هستند و این یعنی واژگونی هنجارها و مفاهیم.

«همان زمان اگر فریاد میکشیدم و دیگران، همان دیگران موی دماغ را باخبر میکردم، همه چیز درست میشـد.» (همان: ۵۹)

کارکرد قانون در جامعه ایجاد عدالت مدنی است، اما در جامعـه‌ای کـه کشـکولی آن را توصـیف میکنـد، قـانون عملکردی معکوس دارد و عامل فریب میشود و این مطابق سنت کارناوالی باختین است.

«قربانی از ملزومات قانون است. قربانی به آنها امکان میدهد تا خودشان را تطهیر کننـد. قربـانی، تـأمین کننـده منابع، شکوه و التزام زندگی آنهاست. آنها نیازمند تطهیرند تا بتوانند دیگران را فریب دهند. این را بارهـا و بارهـا پدر برایم تعریف کرد. وقتی مادر در زندان منتظر اجـرای حکـم اعـدامش بـود. گناهکـار شـناختن مـادر، حکـم بیگناهی آنها بود.» (همان: ۶۹)

گوتیک

گوتیک یا رمان سیاه ژانری ادبی است که ریشه در تفکرات قرون وسطایی دارد و در دهه ۱۷۶۴ با «قلعه اترانتو» اثر هوراس والپول ظهور کرد و در قرن نوزدهم به اوج شکوفایی خود رسید. نویسندگان متأثر از والپول زمینه‌های داستانهای خود را در قطعه‌های تاریک مملو از دخمه‌ها، سیاهچالها و سردابهای زمینی قرار میدادند و از اشباح و دیگر وقایع مافوق طبیعی بهره میبرند. پیرنگ این نوع رمان بر کارکرد دو جانبه دو عنصر تعلیق و وقـایع مرمـوز استوار است. (ر.ک: مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۳۴) برخی از مؤلفه‌های مهم این سبک عبـارت‌انـد از: فضـاهای تاریـک و ترسناک، قلعه‌های قدیمی، دخمه‌های اسرارآمیز، اشباح سرگردان؛ عناصر ماوراءالطبیعه: حضـور شـیاطین، ارواح، نیروهای ناشناخته؛ شخصیتهای مرموز و پیچیده: قهرمانان تاریک، زنان در خطر، افراد دارای رازهای پنهان؛ حس

وحشت و اضطراب : ایجاد ترس در دل خواننده؛ تمهای روانشناسی: جنون، گناه، عذاب وجدان و تنهایی. (ر.ک: باتلر، ۱۳۸۹: ۱۲)

صفحات آغازین رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» توصیف سقوط رکسانا و تلاشهای مضطربانه کاوه برای پایین آمدن و مخفی کردن جسد با واژه‌های سقوط، دیوانه وار، منتظر، لعنتی و نقطه صفر، شکل براعت استهلال بخود گرفته و جملات با ضرب آهنگ تند، تمهید مناسبی برای ایجاد حال و هوای حاکم بر کل رمان است که روایتی از اضطرار، اضطراب و تنهایی را به خواننده عرضه میکند. علاوه بر این فضای کلی سرشار از وحشت و حیرت، اپیزود هشتم رمان اختصاصاً به بازسازی فضاهای وهم‌آلود و کابوس‌واری میپردازد که بیانگر شرایط روحی و فکری کاوه و مشحون از مؤلفه‌های رمان سیاه و سویه‌های گوتیکی است. کاوه مانند روحی سرگردان، خودش را در خانه‌ای در نزدیکی قبرستان میبیند که روی تختی از چوب توسکای جلگه‌ای دراز کشیده و بدره‌های سیاهی میبیند که شبیه آنها را در کودکی در حمامهای عمومی قدیمی دیده بود. «همان سطلهای رزینی ای که دلاک با آن آب جوش را یکباره بر سرم خالی میکرد و مرا میسوزاند.» (کشکولی، ۱۳۹۴: ۱۲۹) از بدره‌ها بوی حیض میآید و زنهایی از آنها بیرون میآیند و به تصور اینکه کاوه مرده است، در تدارک تشییع جنازه او هستند. بعد به یکباره ناپدید میشوند. دوباره زنی از بدره بیرون میآید و کاوه با این که چهره‌اش را نمیبیند؛ اما او را میشناسد. زنها به یکباره هشت نفر میشوند و کاوه تک تک آنها را با تمام جزئیاتشان میشناسد؛ حتی اسمهاشان و نام شهرهایشان را میداند. تعداد زنها اضافه میشود تا به هشتاد و یک زن میرسد. (همان: ۱۳۶) زنها دور تابوتی که با خودشان آورده‌اند حلقه زده‌اند و میخواهند کاوه را داخل آن بگذارند. کاوه از ترس فریاد میزند و میخواهد آنها را قانع کند که او زنده است و آنها را دوست دارد. اما خود را درون تابوت و بالای سر زنها میبیند که به سمت نامعلومی در حرکتند. وارد غسالخانه میشوند و تابوت را روی زمین قرار میدهند و جسد کاوه را روی تخته سنگی وسط اتاق میگذارند. اطراف اتاق، هشتاد و یک بدره رزینی چیده شده است. زنها نوبت به نوبت به سمت بدره‌ها میروند و بدره‌ای را برمی‌دارند و با آوازی نامفهوم چرکابه‌های داخل بدره‌ها را روی سر کاوه خالی میکنند. در این حال، باران نیز شروع به باریدن می‌کند. توصیف این صحنه‌ها کاملاً منطبق بر مؤلفه‌های رمان سیاه است.

«باران درشت و درشتتر میشود. زنها آواز میخوانند. سرانجام صدای باران چنان بلند میشود که صدای خنده کفتاری که احیاناً گوری تازه را میکاود، صدای دور جیغ زنی که انگار دارد از جایی بلند سقوط میکند و حتی صدای آواز زنان آوازه خوان را در خودش خفه میکند.» (همان: ۱۴۰)

پایان باز داستان با حضور همین زنها شکل میگیرد. «انگار زنها سرم را کرده باشند توی بدره و...» (همان: ۲۴۰)

کولاژ (تکه چسبانی)

«کولاژ یکی از مهمترین تکنیکهای پست‌مدرنیسم است که با ترکیب عناصر نامرتبط، واقعیتی جدید خلق میکند. این تکنیک ابتدا توسط ژرژ براک و پابلو پیکاسو در سال ۱۹۱۲ به کارگرفته شد و سپس در دادائیسم و سوررئالیسم مورد توجه قرار گرفت.» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۹۶) کولاژ نه تنها در نقاشی و هنرهای تجسمی بلکه در ادبیات پست مدرن نیز نقش مهمی دارد. نویسندگان پست‌مدرن از این تکنیک برای ساختار شکنی روایت، تلفیق سبکها و ایجاد چندلایگی در متن استفاده میکنند. این روش مرز میان واقعیت و خیال را محو میکند و امکان رسیدن به تفسیرهای جدید را برای خواننده میسر میسازد. (همان: ۱۹۷)

«ویژگیهای کولاژ عبارتند از: ترکیب کنایه‌ها، اشارات، نقل قولها و عبارات خارجی؛ استفاده از قطعات ادبی، شعر، اخبار، عکسها و نمایشنامه‌ها؛ چسباندن عناصر نامرتبط برای ایجاد یک واقعیت جدید؛ ایجاد گفتگومندی و بینامتنی در متن؛ بر هم زدن انسجام سنتی و ایجاد چندصدایی.» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۵۹)

در رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» شعر و قطعات ادبی و عبارات خارجی تکنیکی برای پررنگتر کردن سویه پست‌مدرن اثر بکار رفته است. پدر کاوه هم شعر میگوید. او ماجرای تاریخی- عرفانی بردار کردن حلاج و گل انداختن شبلی برای او را طرح میکند و نویسنده نتیجه‌گیری پدر کاوه را مبنی بر «ندانستن» در جهت تأکید بر صبغه عدم قطعیت در رمان بکار میبرد.

«رفته رفته تنها می‌شوی هر روز تنهاتر می‌شوی تنهایی تاوان گذر از خط است آن طرف خط که باشی شبلی هم کلوخ انداز می‌شود...

مدتها به این فکر کردم که حق با کدامشان بود، شبلی یا حلاج؟ خیلی به این موضوع فکر کردم. اما به نتیجه ای نرسیدم. چون هر بار حق را به یکی میدادم... نمیدانم. هر بار به این موضوع فکر کرده‌ام، رسیده‌ام به همین پاسخ که نمیدانم.» (کشکولی، ۱۳۹۴: ۸۵)

در روایت پسامدرنی، سبکها و ژانرهای مختلف ادبی نیز در میآمیزند. زبان و ساختار تکه‌تکه و کولاژ گونه در خدمت ایجاد گسیختگی و عدم انسجام در متن بکار گرفته میشود. (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۰۶) نویسنده در این رمان ژانرهای رئالیستی، سوررئالیستی، فلسفی، ناتورالیستی، پلیسی و تکنیک جریان سیال ذهن را در کنار هم بکار میگیرد و با این روش، انسجام متن را هر چه بیشتر متلاشی میکند و به این ترتیب وجه بازنمایی داستانی کمرنگ میشود.

تعریف ماجرای قتل مادر راحله ژانری پلیسی جنایی دارد. (ر.ک: همان: ۶۰) رویکرد به مقوله مرگ که از مفاهیم اصلی و پرتکرار روایت است، صبغه‌ای فلسفی به خود میگیرد.

«آیا مرگ فقط برای این است که حقارتمان را به رخمان بکشد؟ یا نه، آنچه مرگ را اینچنین پرهیبت، بیقاعده، تحقیرآمیز و بیرحم جلوه میدهد نه خود مرگ که ناباوری آمیخته با تجاهل هرباره ماست؟» (همان: ۵۸)

اشاره به مفهوم فلسفی «جبر و اختیار» یکی دیگر از سویه‌های فلسفی رمان است.

«فکر میکنم من هم سقوط کردم. اما اگر کردم، به پایین کشیده شدنم و سقوطم نه به اختیار خود که از سر جبر بوده.» (همان: ۲۶)

اپیزود هفتم از این رمان، فضایی کاملاً سوررئالیستی و گروتسکی را به نمایش در میآورد. بازسازی فضاهای وهم‌آلود و کابوس‌وار ، شرایط روحی کاوه را بطور دقیق نشان میدهد.

فقدان روابط علی و معلولی

نبود قواعد عقلانی و طبیعی در مسیر رویدادهای داستان و وجود تصادف و شانس در شکل‌گیری روایت پسامدرنی، امری حیاتی است. داستان‌نویسان پست‌مدرن بر آن هستند تا مخاطبان خود را دچار دوگانگی و اختلال کنند. آنها شخصیتهای داستان خود را رودررو با حوادث گنگ و نامعین قرار میدهند. مضامین بکار گرفته شده در این آثار بگونه‌ای طراحی شده‌اند که خواننده در نمییابد رابطه علت و معلولی میان حوادث چگونه تعیین شده است. (ر.ک: پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۰۲)

کاوه نمیتواند برای همزمانی بازگشت راحله به ایران با رفتن رکسانا و تنها ماندن خودش و تغییر آدرس و شماره تلفن تمام دوستان دبیرستانی و دانشگاهی راحله جز خودش، هیچ دلیل منطقی و قانع کننده‌ای بیابد و مجبور

است علت توالی این حوادث را منشأ ماورایی یا بازی سرنوشت بداند.

«گاهی حوادث همدیگر را پیدا میکنند، همزمان میشوند... آیا حوادث خارج از اراده ما با منشأیی ماورایی هستند؟» (کشکولی، ۱۳۹۴: ۶۴)

راوی داستان، علت سقوط رکسانا را - که اصلیترین عامل شکل‌گیری روایت است- اتفاق میداند.

«ما شاهد بوده‌ایم که زن از سر اتفاق از طبقه پنجم همین آپارتمان بالای سرتان سقوط کرده است جناب سرگردا!» (همان: ۵۹)

همانی و اتحاد شخصیتها

برخی از شخصیتهای داستان پسامدرن با وجود اینکه در حوادثی مختلف و با نامهایی متفاوت شرکت میکنند، با هم یکی میشوند. این همانیهای مبهم علاوه بر تردید در قطعیت امر واقع، موجب ناپایداری جهان فراگذاری شده و در نتیجه برجسته کردن ساختار هستی‌شناسی میشوند. (ر.ک: مک هیل، ۱۳۹۲: ۴۳) در رمان پسامدرن خصائل شخصیتها سیال و لغزنده است. هویتها تخیلی و افکار و اعمال رؤیاگونه و کابوس‌وار است. (ر.ک: بی نیاز، ۱۳۸۳: ۲۲۲) در این رمان نیز کاوه شخصیتی بی‌ثبات ، شکننده و دچار بحران هویت است.

«آیا من مهران بنگی هستم، اگر من مهران بنگی هستم پس کاوه مقامری قفقازی کیست؟» (همان: ۷۵)

در پایان که هنوز معلوم نیست آیا کاوه زنده است یا او هم همراه رکسانا در آغاز داستان سقوط کرده است و کل روایت از سوی راوی زنده نقل می‌شود یا نه، شخصیت رکسانا با شخصیت مادر درهم میآمیزد. خلاء عاطفی ناشی از نبود مادر، کاوه را روانپریش کرده است و او که بارها و بارها جسد رکسانا را از صندوق ماشین خارج میکند و ناتوان از دفن او، دوباره به صندوق بر میگرداند، میپندارد مادر را که پدرش یک عمر نتوانسته بود پیدایش کند، پیدا کرده و احساس غرور و پیروزی می‌کند. این آشفتگی و درهم‌آمیختگی شخصیتها که زاییده پریشانی و آشفتگی دنیای درون و بیرون راوی است، جنبه پست‌مدرنیستی اثر را بیش از پیش تقویت میکند. (همان:۲۳۷)

بینامتنیت

ژان فرانسوا کریستوا، پساساختارگرای فرانسوی و نظریه‌پرداز بینامتنیت مطرح کرد که این مفهوم در تمام متون مکتوب بشری وجود دارد و هیچ متنی نیست که بطور غیرمستقیم از متون پیش از خود بهره نبرده باشد، علاوه بر آن «هر سخنی که یک گویشور بیان می‌کند، یا هر نوشته‌ای که یک نویسنده می‌نویسد، حدوثی است پس از زبان. واژگان یا ساختهای نحوی زبان پیش از گفته شدن یا نوشته شدن آن گفتار یا نوشتار وجود داشته‌اند.» (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۳-۳۲)علاوه بر بینامتنیت ناخواسته و ناخودآگاه، متون پسامدرن به نحوی کاملاً تعمّدی و آگاهانه از متون پیشین خود بهره میبرند و بینامتنیت را آشکارا در خدمت القای معانی متون پیشین و تزریق مفاهیم آنها به متن جدید بکار میگیرند. (ر.ک: تدیّنی، ۱۳۸۸: ۲۹۸) «حضور خرده‌روایتها در متن حاصل روش بینامتنی است. در آثار پست مدرن بدلیل تلفیق سنت و مدرنیته و استفاده از آثار پیشین، این عنصر بینامتنی جلب توجه میکند.» (جباری امیری و دیگران،۱۴۰۲: صص۶-۷) روایتهای فرعی و خرده‌روایتها به گسست موجود در متن پسامدرنی کمک میکند. در این داستان نیز بینامتنیت آشکارا و مستقیم به عنوان یک مؤلفه پسامدرنیستی بکارگرفته شده است که در خدمت برجسته کردن محتوای وجودشناسانه اثر است؛ زیرا موجب مخدوش شدن مرز میان حال و گذشته و سیال شدن مرزهای بین متون مختلف میشود. ذهن خواننده علاوه بر مشاهده این تکثرها، درگیر پرسشهایی میشود که جنبه وجودشناسانه دارند. دنیای مستقل در این متون چگونه به هم راه یافته است و مرز بین این دنیاها در کجاست؟

کشکولی بینامتنیت را به شکلی اندام‌وار، در خدمت القای بار معنایی حوادث تاریخی و متون گذشته به متن خود بکار گرفته است. راوی به جنگ جهانی اول و حادثه قتل عام ارامنه به دست مسلمانان عثمانی در ۲۴ آوریل ۱۹۱۵ میلادی اشاره میکند. (کشکولی، ۱۳۹۴: ۳۱)

در این رمان از بسیاری از شخصیتهای دینی، سیاسی و رهبران حزبی و نویسندگان نام برده میشود. رکسانا در جدال با کاوه استالین و هیتلر را افرادی ضعیف میداند که نتوانستند قدرت را مهار کنند. (همان: ۱۱۶)

افغانی بودن مهران و اشاره به جریان سیاسی طالبان از دیگر جنبه‌های بینامتنی رمان است. نویسنده با رویکرد پست‌مدرنیستی رؤیای مادرش مبنی بر نجات انسانها را به ادعای ملاعمر، رهبر گروه طالبان که از سال ۱۹۹۶ تا اواخر سال ۲۰۰۱ حکومت را در افغانستان در دست داشت، ربط میدهد.

«من از رؤیاهای مادرم متنفرم. از هر رؤیایی که ادعای نجات آدمها را دارد، از همشکل سازی آدمها، از تقلیل آدمها به شکم، از بهشت ملاعمر متنفرم.» (همان: ۱۲۶)

اشارات بوف کوری در داستان نیز قابل توجهند. راوی با شخصیت اصلی بوف کور، مهران با پیرمرد خنزر پنزری و زنان اثیری و لکاته با رکسانا و راحله قابلیت انطباق دارند. نویسنده از خود هدایت هم نام میبرد. (ر.ک: همان: ۳۷) آوردن اسامی شخصیتهای تاریخی مانند شاه شجاع، از سلاطین آل مظفر، از دیگر سویه‌های بینامتنی رمان است. (همان: ۱۲۴)بعضی از روایتها و نام شخصیتهای عرفانی مانند شبلی و حلاج و شخصیتهای ادبی مانند فردوسی، حافظ، گوگول و شاملو نیز در داستان حضور دارند.

«تنهایی تاوان گذر از خط است. آن طرف خط که باشی شبلی کلوخ انداز می‌شود.» (همان: ۱۹۳)

«همینطور سالها به این فکر کردم که اگر اجداد ارمنی من همچون شبلی درون جمع میماندند آیا دچار چنین سرنوشت دهشتناکی میشدند؟ آیا هرگز قتل عام میشدند؟ نمیدانم. هر بار رسیده‌ام به اینکه حق با هر دویشان بوده. هم شبلی هم حلاج. اما نمیتوانم نیاکانم را سرزنش نکنم که چرا شاعری مثل فردوسی یا گوگول نداشته‌اند.» (همان: ۸۵)

پارانویا

از مسائل مهم در تحلیل شخصیت اصلی رمان، پارانویا و عقده ادیپ است. پارانویا خصلتی است که بیان میکند شخصیتهای داستان به نوعی دچار توهمند. داستان پسامدرن نیز بازتاب اضطرابهای پارانویایی انسان معاصر است. شخصیت اصلی رمان عقده ادیپ نیز دارد. او وقتی پنج ساله بود، به خاک سپردن مادرش را توسط پدر، رقیب او در عشق به مادر، دیده است و تا پایان داستان تمایلی ناخودآگاه به یافتن جسد مادر و بیرون کشیدنش از خاک دارد و اکنون دیدن جسد رکسانا او را یاد مرده مادر میاندازد. کاوه درصدد پنهان کردن جسد رکسانا برای فرار از قضاوت مردمی است که میداند او را متهم خواهند کرد. زمان ایستاده است و با جلو نرفتن زمان و تلاشهای مکرر و بیهوده راوی و حرکت مدور او و برگشت به نقطه اول زمانی و مکانی این فرضیه در ذهن خواننده شکل میگیرد که راوی نیز به همراه رکسانا سقوط کرده و مرده و در حکم روح سرگردانی است که مرگ را نپذیرفته و در حال روایت تمام رویدادهای زندگیش در هاله‌ای از شک و ابهام بعد از مرگ است. او در تلاش برای دفن جسد با صحنه‌های عجیب و غیرممکن مواجه می‌شود، جسد را دفن میکند و پس از بازگشت میبیند رکسانا روی مبل نشسته و به نظر میرسد دارد سیگار دود میکند.

«خدای من! این غیر ممکن است! این واقعیت ندارد! بعد برای این که ثابتم شود واقعی نیست به جایی که باید صورتش باشد که نیست، چنگ میاندازم و به خیال خودم در هوا چنگ میزنم که به یکباره میبینم واقعیت دارد و

تکه‌ای از صورتش توی دستم است بی اینکه خونی ازش بریزد.» (همان: ۲۱۲)

اتصال کوتاه

در رمانهای قبل از پسامدرن سعی میشد که داستان و عناصر داستان به گونه‌ای طرحریزی شود که خواننده تصور غیرواقعی بودن حوادث را نداشته باشد، نویسنده داستان پست‌مدرن ، آگاهانه و عامدانه به خواننده هشدار می‌دهد که این متن برساخته ذهن من است و واقعیتی در کار نیست. یکی از راههای این کار، ایجاد «اتصال کوتاه» است. نویسندگان پست مدرن با ایجاد اتصال کوتاه در فاصله بین متن ادبی و جهان واقع تلاش کرده‌اند تا خواننده نتواند نوشته‌ها را در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند. از جمله شگردهای اتصال کوتاه عبارتند از: ترکیب امور متضاد، ورود نویسنده و موضوع نویسندگی به متن، انتخاب موضوعات عجیب و غریب، تقلیدهای مبهم، مسخره و گاه هدفدار از طرحهای کهن. اتصال کوتاه (پیوند دوگانه) خواننده را به غیرواقعی بودن ماجراها رهنمون میشود با درهم آمیزی زمانها و مکانها، خواننده واقعیت را همراه با دودلی و تردید میبینند. (ر.ک: تدینی، ۱۳۸۸: ۶۸)

در رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» با گونه‌ای خاص از این مؤلفه مواجه هستیم. سیالیتی که بین زنده و مرده بودن کاوه و بی‌نظمی زمانی در روایت وجود دارد به گونه‌ای است که خواننده باید شکاف بین این حالتها و زمانها را برای خود پرکند. موضوع عجیب و سؤال برانگیز رمان عامل اولین حضور مؤلفه اتصال کوتاه در متن است. سقوط رکسانا بدون داشتن دلیلی منطقی، توقف زمان از لحظه سقوط، تلاشهای مضطربانه و مکرر اما بی‌نتیجه کاوه برای دفن جسد مانند بسیاری از تقلاهای انسان جامعه مدرن و پسامدرن برای حل مشکلات و رسیدن به آرامش است. انسان گرفتار دنیایی است که در آن عوامل زیبایی‌آفرین دیروز، کارکرد خود را از دست داده‌اند و او برای یافتن راه چاره و رسیدن به آرامش دچار دور باطل شده است.

«نمیتوانم به چشمهایی که میتوانستم ساعتها بنشینم و تماشایش کنم، نگاه کنم. همان چشمها اکنون به طرز دلهره‌آوری متلاشی شده بودند و موجب وحشتم میشدند. نگاه نمیکنم. به چشمهایش نگاه نمیکنم. در صندوق را با احتیاط میبندم مبادا صدای بستن، توی پارکینگ بپیچد و کسی بشنود و ظنی متواری شود دزدی آمده است و ماشینی را میخواهد ببرد در صندوق که بسته میشود احساس آرامش میکنم. اما نمیدانم این چه جور آرامشی است. نمیتوانم درکش کنم.»(کشکولی، ۱۳۹۸: ۱۶)

ورود نویسنده به متن به عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم اتصال کوتاه، تنها در یکجا دیده میشود. جد کاوه و پدرش در جنگ جهانی اول و در ماجرای قتل عام ارامنه، از آناتولی به قفقاز و از آنجا به لنگرود آمده بودند (ر.ک: همان: ۳۱) و این در حالی است که نویسنده نیز اهل لنگرود است و این، نشانه‌ای هوشمندانه است که تعهد نویسنده را در بکارگیری تکنیک اتصال کوتاه نشان میدهد.

فرجام نامعین

در آثار هنری پیشامدرن، نویسنده برای داستان خود فرجامی معین و محتوم رقم میزد؛ اما ولفگانگ آیزر بر این باور بود که فقط خواننده است که میتواند به اثر هنری معنا دهد و از آن پیام ویژه‌ای را استنباط کند. براساس این نظریه هر اثر باید انتهایی مبهم داشته باشد تا خواننده ناچار شود در ساخت معنایی داستان مشارکت فعال داشته باشد و تنها به دریافت کننده محض پیام مبدل نشود. (ر.ک: مقدادی: ۱۳۹۸: ۱۴۷)

کشکولی در رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد»، با تعمدی پسامدرنیستی خواننده را در متن باز رها میکند. استمرار ابهام تا انتهای روایت و وجود علامت نگارشی تعلیق (...) در پایان داستان نشان‌دهنده این موضوع

است.

«دلم میخواهد بخوابم. باید هر طور شده آخرین توانم را جمع کنم و به هر جان‌کندنی خودم را بچرخانم سمت او و بغلش کنم و بخوابم. حالا تصور می‌کنم محکم بغلش کرده‌ام. تصور می‌کنم از همان لحظه که تمام توانم را جمع کردم و به طرفش چرخیدم و محکم بغلش کردم، از همان لحظه مرده‌ام. انگار زنها سرم را کرده باشند توی بدره و...» (کشکولی: ۱۳۹۸: ۲۴۰)

غلبه عنصر وجود شناسی

برایان مک هیل از شاخصترین نظریه پردازان پسامدرن، برای پاسخ به این که نظام ادبیات چگونه از مدرنیسم به پسامدرنیسم تحول یافته است از مفهوم «عنصرغالب» کمک میگیرد که در نظریه موسوم به فرمالیسم روسی ریشه دارد و رواج یافتن آن در مباحث نقد ادبی مدیون رومن یاکوبسن است. مک هیل عنصر غالب در ادبیات مدرن را معرفت‌شناسی و عنصر غالب در ادبیات پسامدرن را وجودشناسی میداند. تبدیل معرفت‌شناسی به وجودشناسی نتیجه تغییرات اقتصادی، اجتماعی و تحولات فرهنگی و نگرش فلسفی انسان معاصر به جهان است. (ر.ک: تدینی، ۱۳۸۸: ۱۸۹)

رویکرد شخصیت‌پردازی مفصل در رمانهای واقعگرا و پیشامدرن به وفور دیده میشود؛ چنانکه زندگی شخصیت اصلی رمان از بدو تولد تا ادوار بعدی حتی تا پایان زندگی او را نقل میکردند؛ اما رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» با کلید واژه «سقوط» و «مرگ» آغاز شده است. با تعریف چند باره سقوط رکسانا از پنجره آپارتمان و شعر پدر کاوه که سقوط نام دارد و گویا پیشگویی سرنوشت اوست.

خواننده تا پایان داستان نمیتواند بفهمد که آیا کاوه نیز همراه رکسانا سقوط کرده است یا نه؛ نمیداند او زنده است یا مرده و نمیداند گفتارهای او در قالب تک‌گوییهای درونی یا با سایر شخصیتهای داستان گفتارهای پسامرگی هستند یا نه. کاوه در طول داستان بارها با رکسانا گفتگو دارد؛ اما در پایان روایت، رکسانا علت موفق نشدن کاوه برای دفن او را، مرده بودن خود کاوه و حتی شخصیتهای دیگر رمان بیان میکند؛ گویی دنیای هر کدام از آن مجزا از دیگری است.

«بعد به گمانم میشنوم که میگوید فکر میکنم ما هر چهار نفر مرده‌ایم کاوه. بعد به گمانم من میگویم دیوانه شدی؟ کدام چهار نفر؟ بعد باز به گمانم میشنوم که میگوید من، تو، راحله و مهران چرسی! میگویم این فقط تویی که مرده‌ای و من دارم دفنت می‌کنم. اما نمیدانم چرا هر چه میکنم نمیتوانم. میگوید چون خودت هم مرده‌ای. میگویم چرند نگو. بعد دود سیگارم را فوت میکنم توی صورتش و میگویم ببین! ببین! من دارم سیگار میکشم. میگوید خب این که چیزی نیست! من هم دارم با تو حرف میزنم اما مرده‌ام.» (کشکولی، ۱۳۹۴: ۲۳۳)

کشکولی با مخدوش کردن مرزهای قطعی عدم و وجود به شیوه‌ای استعاری وجود انسان معاصر و نیز امر واقع و قطعیت آن را با پرسشهای وجودشناسانه به چالش می‌کشد: آیا هستی ما در این جهان واقعیت دارد؟ آیا ما زندگانی هستیم که باور حیات در ما تصوری بیش نیست؟ برجسته شدن این پرسشها در داستان، میتواند ناشی از نوع نگاه نویسنده به جهان پیرامون و تأثرات و پرسشهای خود او از این جهان باشد.

نتیجه‌گیری

صناعتهای داستانی پسامدرنیستی باید در خدمت کاوش معضلات زندگی معاصر و فرهنگ جامعه امروز قرار بگیرند. اثر پسامدرنیستی با فقدان محتوای تأمل‌برانگیز نمیتواند توجیهی برای خود داشته باشد. رمز تأثیرگذاری داستانهای موفق، داشتن رابطه‌ای انداموار بین شکل و محتوای آنهاست. ادبیات خواه از نوع سنتی یا پسامدرن

آن، راهی برای اندیشه‌ورزی و پاسخ دادن به پرسشهای معرفت‌شناسی و وجودشناسی است.
رمان «این سگ میخواهد رکسانا را بخورد» را میتوان یکی از رمانهای در خور توجه پسامدرنیستی دانست که مؤلفه‌های رمان پسامدرن اعم از مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی را به تمامی داراست. رمان لبریز از توهمها، تردیدها، ترسها و خیال پردازیهایی است که مرز بین واقعیت و تخیل را به شدت باریک میکند یا از بین میبرد و با افزایش ابهام و پیچدگی جنبه پست‌مدرنیستی آن را تقویت میکند. نویسنده در این رمان مانند بسیاری از دیگر متون پسامدرن، ژانرهای مختلف ادبی اعم از ناتورالیستی، سوررئالیستی و... را در هم میآمیزد و بدین ترتیب انسجام متن را هر چه بیشتر متلاشی میکند.
کشکولی با روایت حادثه‌ای مکرر اما بی‌نتیجه مبنی بر تلاش مداوم کاوه برای دفن جسد رکسانا و این که در این روایت، او اسیر دوری باطل شده است و با اشاره‌ای پنهان به فلسفه پوچی، ذهن خواننده را با پرسشهای وجودشناسانه پسامدرنیستی انسان معاصر درگیر میکند بدون آن که پاسخی قطعی به آنها داده باشد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله دوره دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز استخراج شده است. آقای دکتر کامران پاشایی فخری راهنمایی این رساله را برعهده داشته اند. سرکار خانم دکتر پروانه عادل زاده به عنوان مشاور در انجام این پژوهش نقش بسزایی داشته اند. معصومه حسن پور کهنمویی به عنوان پژوهشگر در تدوین، گردآوری و تنظیم نهایی این مقاله نقش داشته است و محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان مراتب سپاس خود را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز و مسئولین فرهیخته نشریه گرانسنگ سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام میکنند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهده نویسنده مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را برعهده میگیرند.

REFERENCES

Biniaz, Fathollah. (2004). *Literature, A Palace in the Web of Solitude*. Tehran: Ghasideh Publishing.

Biniaz, Fathollah. (2013). *An Introduction to Novel Writing and Narratology*. Third Edition. Tehran: Afraz Publishing.

Butler, Christopher. (2010). *A Very Short Introduction to Postmodernism*. Translated by Mohammad Azimi. Tehran: Elm Publishing.

Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. (2006). *The Dictionary of Symbol*. Translated by Soodabeh Fazayeli. Tehran: Jeyhoon Publishing.

Jabari Amiri, Fatemeh and Others (2003). "Stylistics of Moniro Ravanipour's Works from the Perspective of Postmodernism". Scientific Journal if Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahar Adab) . Volume 16. Serial Number 84. PP. 77-93.

Dad, Sima. (2013). *Dictionary of Literary Terms*. Seventh Edition. Tehran: Morvarid Publishing.

Gholamhosseinzadeh, Gharib Reza; Gholampour, Negar. (2008). *Mikhail Bakhtin: Life, Thoughts, and Foundational Concepts*. First Edition. Tehran: Ruzegar Publishing.

Hutcheon, Linda. (2004). "Historiographic Metafiction." *In Modernism and Postmodernism in the Novel*. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloufar Publishing.

Kashkooli, Ghasem. (2015). *This Dog Wants to Eat Roxana*. First Edition. Tehran: Teymar Publishing.

McHale, Brian. (2013). *Postmodernist Fiction*. Translated by Ali Masoomi. Second Edition. Tehran: Ghoghnoos Publishing.

Moghaddasi, Bahram. (2014). *Encyclopedia of Literary Criticism from Plato to the Present Day*. Third Edition. Cheshmeh Publishing.

Namvar Motlagh, Bahman. (2015). *An Introduction to Intertextuality*. Second Edition. Tehran: Sokhan Publishing.

Parsa, Khosrow. (2021). *Postmodernism in the Crucible of Critique*. Tehran: Agah Publishing.

Parsinejad, Kamran. (2008). *Criticism of Literature in Accordance with Truth*. Tehran: Khaneh Ketab.

Payandeh, Hossein. (2006). *Literary Criticism and Democracy: Essays on New Literary Theory and Criticism*. Tehran: Niloufar Publishing.

Payandeh, Hossein. (2007). *The Postmodern Novel and Film: A Look at the Structure and Techniques of the Film Mix*. First Edition. Tehran: Hermes Publications.

Payandeh, Hossein. (2012). *The Short Story in Iran*. Vol. 3. Second Edition. Tehran: Niloufar Publishing.

Payandeh, Hossein. (2019). *The Discourse of Criticism (Articles in Literary Criticism).* Tehran: Ruznegar.

Shamisa, Sirus. (2011). *Literary Schools*. First Edition. Ghoghnous Publishing.

Tadayyoni, Mansoureh. (2009). *Postmodernism in Iranian Fiction*. First Edition. Elmi Publishing.

Taslimi, Ali. (2014). *Propositions on Contemporary Iranian Literature (Fiction)*. Second Edition. Tehran: Akhtaran Publishing.

Zarshenas, Shahriar. (2018). *Essays on Contemporary Fiction*. Second Edition. Tehran: Kanoon Andishe Javan.

فهرست منابع فارسی

باتلر، کریستوفر. (۱۳۸۹). *درآمدی بسیار کوتاه بر پسامدرنیسم*، ترجمه محمد عظیمی، تهران: نشر علم.

بی نیاز، فتح ا.... (۱۳۸۳)، *ادبیات، قصری در تاروپود تنهایی*، تهران: نشر قصیده.

_____ (۱۳۹۲)، *درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی*، چاپ سوم، تهران: نشر افراز.

پارسا، خسرو. (۱۴۰۰). *پسامدرنیسم در بوته نقد*، تهران: نشر آگاه.

پارسی نژاد، کامران. (۱۳۸۷). *نقد ادبیات منطبق با حقیقت*، تهران: خانه‌ی کتاب.

پاینده، حسین (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی*، جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید، تهران: نشر نیلوفر.

_____ (۱۳۸۶). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.

_____ (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران*، ج ۳، چاپ دوم، تهران: نشر نیلوفر.

_____ (۱۳۹۸). *گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی)*. تهران: روزنگار.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، چاپ اول، نشر علمی.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، چاپ دوم، تهران: نشر اختران.
جباری امیری، فاطمه و دیگران (۱۴۰۲). «سبک شناسی آثار منیرو روانی پور از منظر پست مدرنیسم». نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب).دوره ۱۶. شماره پیاپی ۸۴. صص۷۷-۹۳.
داد، سیما، (۱۳۹۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ هفتم، تهران: نشر مروارید.
زرشناس، شهریار. (۱۳۹۷). *جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر*، چاپ دوم، تهران: کانون اندیشه جوان.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *مکتبهای ادبی*، چاپ اول، نشر قطره.
شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: نشر جیحون.
غلامحسین زاده، غریب رضا؛ غلامپور، نگار. (۱۳۸۷). *میخائیل باختین، زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*، چاپ اول، تهران: نشر روزگار.
کشکولی، قاسم. (۱۳۹۴). *این سگ میخواهد رکسانا را بخورد*، چاپ اول، تهران: نشر بوتیمار.
مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). *دانشنامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*، چاپ سوم، نشر چشمه.
مک هیل، برایان. (۱۳۹۲). داستان پسامدرنیستی، ترجمه علی معصومی، چاپ دوم، تهران: نشر ققنوس.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت*، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.
هاچن، لیندا. (۱۳۸۳). *«فرا داستان تاریخ نگارانه»*، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

معرفی نویسندگان

معصومه حسن‌پور کهنمویی: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
(Email: *masoume.hasanpour266@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0009-9333-1733)

کامران پاشایی فخری: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
(Email: *kamranpashaei@iau.ac.ir* مسئول: نویسنده)
(ORCID: 0000-0003-4140-6333)

پروانه عادل‌زاده: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
(Email: *parvanehadelzadeh@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-2507-229x)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Masoumeh Hassanpour Kahnemoui: Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran
(Email: *masoume.hasanpour266@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0009-9333-1733)

Kamran Pashaei Fakhri: Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.
(Email: *kamranpashaei@iau.ac.ir* : Responsible author)
(ORCID: 0000-0003-4140-6333)

Parvaneh Adelzadeh: Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.
(Email: *parvanehadelzadeh@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-2507-229x)